



Genesis

Il mistero delle origini

SKIRA

Genesi

Il mistero delle origini

Mostra a cura di
Alessio Geretti

Catalogo a cura di
Serenella Castri

SKIRA

Genesi

Il mistero delle origini

Illegio, Casa delle Esposizioni

11 maggio - 5 ottobre 2008

Comitato Scientifico

Prof. Giuseppe Bergamini

Direttore del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine

Dott. Serenella Castri

Storica dell'arte

Don Alessio Geretti

Curatore del Comitato di San Floriano

Prof. p. Heinrich Pfeiffer

Pontificia Università Gregoriana

Dott. Umberto Utro

Direttore del Museo Pio Cristiano - Musei Vaticani

Mons. Dott. Angelo Zanello

Presidente del Comitato di San Floriano

Mostra a cura di

Alessio Geretti

Catalogo a cura di

Serenella Castri

Schede e studi a cura di

Peter Assmann

Szilvia Bodnár

Lothar Bakker

Cristina Beltrami

Giuseppe Bergamini

Josep Bracons

Adele Breda

Vincenzo Boni

E. Burenkova

Letizia Caselli

Alessandra Civi

Silvia Conta

Carlo Corsato

Isabella Di Lenardo

Francesca Ferrari

Matteo Gardonio

Alessio Geretti

Hansgerd Hellenkemper

Mojca Jenko

Laura Laureati

Isolde Lübbecke

A.M. Lukašov

Marina Magrini

Dominique Morel

Heinrich Pfeiffer

Gianfranco Ravasi

Herwarth Röttgen

Anna Scherbaum

Ferdinand Šerbelj

N. Šeredega

G.V. Sidorenko

Sara Tarissi De Jacobis

Anna Tüskés

Umberto Utro

Alessandra Zamperini

Trasporti

Arteria - Sattis, Venezia

Borghi international, Roma

Ufficio Stampa

Alberto Rochira

Antonella Lanfrit

Ringraziamenti

Il Comitato esprime un vivo ringraziamento a tutti coloro che hanno favorito il buon esito della mostra offrendo la loro generosa collaborazione in qualsiasi modo. In primo luogo, siano rese grazie alla Divina Provvidenza.

In modo speciale desideriamo ringraziare la Segreteria di Stato di Sua Santità – in particolare l'Eminentissimo Signor Cardinale Tarcisio Bertone –, l'Eccellentissimo Mons. Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio per la Cultura, il prof. Francesco Buranelli, Segretario del Pontificio Consiglio per la Cultura, l'Eccellentissimo signor Antonio Zanardi Landi, Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede, e il dott. Vittorio Sozzi, responsabile del Servizio Nazionale del Progetto Culturale promosso dalla Chiesa italiana.

Preziosissima l'opera e la disponibilità del dott. Luciano Provenzano (Ministero per i Beni e le Attività Culturali), del dott. Daniele Bertuzzi e del cav. Massimiliano Crociani (Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia), dell'arch. Roberto Di Paola (Direzione Regionale per i Beni Culturali del Friuli Venezia Giulia) e del dott. Fabrizio Magani, Soprintendente per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.

Grazie di cuore al dott. Stefano Lucchini e al dott. Lamberto Dolci (ENI) e al dott. Fabrizio Pagani (già Presidenza del Consiglio dei Ministri) per il sostegno e l'amicizia con cui ci incoraggiano. Un ringraziamento a Szilárd Papp e Lavinia Tommaso per il loro aiuto.



Arcidiocesi di Udine



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA



Provincia di Udine



FONDAZIONE
CUP



Comune di Tolmezzo



Comunità Montana della Carnia

Banca di Cividale

Gruppo Banca Popolare di Cividale



100
ANNI
REPUBBLICA ITALIANA



REGIONE VENETA

ARTERIA
SATTIS VENEZIA



Camera di Commercio
Udine

Artigianato
UDINE



UAPI Tolmezzo

Andrea Pisano
Creazione di Adamo
1337-1342
Formella esagonale
in marmo, a bassorilievo,
80 × 69 × 10,5 cm
Firenze, Museo dell'Opera
di S. Maria del Fiore
(cat. 6)



tere alcuno dei partecipanti, trasgredendo quindi alle limitazioni della unità di tempo" (Weitzmann 1991, p. 21). Vi si osservano, così, accostati in un unico insieme, il primo dei vecchioni in atto d'insidiare Susanna orante, Daniele in trono nell'atto di giudicare e, verso destra, il secondo vecchione giustiziato. Daniele appare ancora una volta, lo ricordiamo, come figura di Cristo, giusto giudice e salvatore nella prova, mentre Susanna è l'immagine del fedele pronto alla prova pur di rimanere fedele allo Sposo, anche oltre la morte, come l'ignoto defunto di questo sarcofago intese testimoniare.

Umberto Utro

Bibl.: Garrucci 1879, p. 125, tav. 383, 5; Ficker 1890, p. 79, n. 136; Marucchi 1910, p. 17, tav. 21, 1; Wilpert 1932, pp. 254-255, tav. 197, 4; *Rep I*, pp. 94-95, n. 146, tav. 33; Utro 2007a, pp. 33-34; Gennaccari c.s.

5

Bottega bizantina del Nordafrica (Tunisia?)

Lastra decorata con Adamo ed Eva,

IV secolo d.C. circa

Argilla rossa cotta, 24,5 × 25,5 × 1,8 cm

(senza rilievo)

Colonia, Römisch-Germanisches Museum,

inv. RGM 1991,29

Provenienza: probabilmente dalla Tunisia centrale

(Byzacena); luogo esatto di ritrovamento ignoto;

fonte: antiquari di Colonia.

Questo mattone ornamentale quadrato, intatto e con una piccola scheggiatura in corrispondenza del bordo inferiore, è stato verosimilmente realizzato con uno stampo di gesso. Sul lato decorato è raffigurata la prima coppia di uomini, incorniciata da due colonne stilizzate: Adamo, nudo e barbuto, ed Eva nuda con i capelli lunghi ed entrambe le mani appoggiate sulle cosce (su altre raffigurazioni analoghe di questo gruppo, le nudità della coppia primordiale sono coperte da una foglia stilizzata a forma di stella). Al centro è visibile un albero dalla folta corona, con il serpente avvolto attorno al tronco. Sul retro del mattone cotto – che non presenta scanalature e incastri – sono presenti resti di malta a base di calce che indica l'uso precedente del mattone come decorazione murale, probabilmente in una chiesa. Il mattone ornamentale appartiene a un gruppo ampiamente documentato – nelle collezioni dei musei di Tunisi (Musée National du Bardo), Cartagine, Sousse e Sfax –, il cui programma iconografico riporta scene tratte dall'Antico e Nuovo Testamento, incorniciate da colonne stilizzate.

L'area di ritrovamento si estende tra la Tunisia e l'Algeria orientale, mentre la zona di produzione è localizzata prevalentemente nella Tunisia centrale, nella depressione della Medjerda presso Tébourba e nel triangolo fra El-Jem, Kairouan ed Hajeb el-Aïoun. L'analisi stilistica fa risalire il periodo di produzione tra il VI e gli inizi del VII secolo, periodo di dominio bizantino nella Byzacena.

L'iconografia, risalente a una tradizione vascolare regionale più antica del IV-V secolo, comprende sia raffigurazioni di animali che immagini mitologiche; sono però predominanti le icone dell'Antico Testamento: Adamo ed Eva, il sacrificio di Abramo, Daniele nella fossa dei leoni, Giona e – in misura minore – immagini tratte dal Nuovo Testamento: Gesù e la Samaritana, il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci e i san-

ti. La qualità iconografico-artistica tuttavia non raggiunge il livello figurativo della produzione ceramica regionale del IV e V secolo.

I contesti archeologici, vale a dire decorazioni parietali ritrovate *in situ* che documentino l'uso di questi mattoni, soprattutto nell'architettura ecclesiale, sono ancora scarsi. Per ragioni tecniche (le ridotte dimensioni, al massimo 30 × 30 cm) un loro utilizzo per soffitti a cassette è assai improbabile.

La diffusione di questi mattoni è rimasta limitata essenzialmente al Nord Africa bizantino, ma la produzione stessa ebbe carattere di precursore: mattoni analoghi sono stati trovati nella Spagna bizantino-visigota del VII secolo, nell'Italia meridionale e isolatamente anche in Francia e in Macedonia, sui Balcani.

L'esame iconografico e archeologico approfondito di queste serie di mattoni è ancora in fieri. È indubbio tuttavia che le sequenze iconografiche popolari attingono all'ampio tesoro degli sviluppi figurativi paleocristiani che a partire dalla prima metà del IV secolo raggiunsero i centri della produzione vascolare in Tunisia centrale.

Hansgerd Hellenkemper

Bibl.: Duval 1995, pp. 276-291, in part. 289-291 ill.; Ristow 2003, pp. 262-263; 387 d.C. *Ambrogio e Agostino* 2003, 369 n. 85; Duval 2006, pp. 158-159.

6

Andrea Pisano

Creazione di Adamo, 1337-1342

Formella esagonale in marmo, a bassorilievo,

80 × 69 × 10,5 cm

Firenze, Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore

A sinistra è rappresentato Dio Padre. Con la mano sinistra tiene il libro mentre protende la mano destra verso Adamo. Alla destra del Creatore, Adamo si appoggia alla diagonale della cornice. Lo sfondo è dominato, nel registro superiore, da quattro alberi.

L'esagono è stato incluso, fin dall'origine, nell'incrostazione marmorea dell'ordine inferiore sul lato ovest del campanile del Duomo di Firenze. Era la prima formella da sinistra, seguita dalla scena della *Creazione di Eva*. La formella fa parte della serie rappresentante il concetto dell'ordinamento universale e della storia della Redenzione.

La formella si presenta complessivamente in buono stato di conservazione, anche se ha subito abrasioni superficiali dovute all'azione delle intemperie nella secolare esposizione all'aperto. Già Ruskin, nel 1875-1877, aveva notato l'erosione e la perdita di alcuni dettagli. La superficie presenta una leggera consunzione sul viso e una lacuna nella gamba destra di Adamo, oltre ad altre piccole mancanze in corrispondenza del pollice del piede destro di Dio Padre e del tronco dell'albero di destra. Inoltre una fessurazione orizzontale è ben visibile sopra la mano levata e la testa di Adamo. Nel 1965, per prevenire ulteriori danni le formelle sono state rimosse e sostituite in loco da calchi in cemento.

Quanto alla fortuna critica, le fonti (Ghiberti, Pucci e Vasari) lasciano ipotizzare la paternità di Giotto alle "prime due storie". L'attribuzione di questa serie di rilievi ha dato luogo a una lunga controversia nell'Ottocento, investendo le due fondamentali questioni su di un'attività di Giotto anche in scultura e sull'attività di Andrea Pisano dopo la sua sola opera certa, che è la por-

ta di bronzo del Battistero, realizzata tra il 1330 e il 1336. Raymond nel 1897 avanzò l'ipotesi di Andrea come esecutore degli esagoni, che ebbe un largo seguito fino ai giorni nostri.

Nel rilievo infatti si riscontra lo stesso linguaggio che caratterizza le statue del *Redentore* e *santo Stefano*, ora nel Museo dell'Opera del Duomo. Il tipo del Creatore è molto vicino alla figura del Cristo. Il modo in cui il Padre tiene il libro nella mano destra mettendo le punte delle dita su due dei lati del dorso del libro è lo stesso adottato per il *Redentore* e il *santo Stefano*. Il motivo è usato anche da Nino Pisano per la statua di *san Pietro Martire* del monumento funebre dell'arcivescovo Salterelli nella chiesa di Santa Caterina di Pisa e per quella di *san Paolo* del monumento funebre del doge Cornaro nella chiesa dei Santissimi Giovanni e Paolo di Venezia.

Quanto al modello, secondo Ghiberti e Pucci, Andrea avrebbe utilizzato per il rilievo dei disegni di Giotto. La composizione del gruppo infatti ricompare puntualmente negli affreschi di Giotto della Cappella dell'Arena di Padova dipinti tra 1303 e 1306. La posizione di Adamo è molto simile alla sola rappresentazione di quel soggetto da parte di Giotto. Nel quadrilobo inscritto in un tondo situato tra la scena delle *Nozze di Cana* e quella della *Resurrezione di Lazzaro*, il gesto del Dio Padre e quello di Adamo corrispondono esattamente a quello del rilievo di Andrea. È merito della Moskowitz (1983) aver attirato l'attenzione sulla ricezione dell'arte classica nella figura di Adamo. La modellazione del corpo sdraiato di Adamo richiama la conoscenza di opere come il sarcofago romano di Aldobrandino del Biondo nel Camposanto di Pisa, lasciando ipotizzare così una possibile assimilazione da parte del Pisano di modelli antichi e non di Giotto. Valentiner (1947) comunque mostra come questo motivo, inventato o meno da Giotto, sia stato sicuramente imitato da molti artisti anche durante il Rinascimento fino all'affresco di Michelangelo della Cappella Sistina di Roma (1508-1511). Basti citare tra i molti esempi possibili il pannello quadrato più alto del battente sinistro della *Porta del Paradiso* di Ghiberti (1425-1452) e il rilievo rettangolare in cima allo stipite di sinistra del portale di San Petronio di Bologna, opera di Jacopo della Quercia (1425-1438).

La collocazione temporale del ciclo nell'opera di Andrea si deve invece a Toesca (1941, 1951) e Becherucci (1965, 1969). Confrontandolo con le scene della porta meridionale del Battistero, il nostro esagono si caratterizza per lo stesso modo di usare gli alberi per riempire la superficie non colmata da figure. D'altro canto il panneggio svolazzante della tunica del Creatore non trova paralleli nei drappaggi della porta bronzea, ma li trova invece in alcuni altri esagoni del Campanile, come ad esempio: la *Creazione di Eva*, il *Cavaliere* (Equitatio) e il *Carro* (Theatrica); oppure sul mantello di san Martino nella contemporanea lunetta della porta principale di San Martino di Pisa (*san Martino e il mendicante*, 1341-1342). Il dettaglio dell'affresco della *Madonna della Misericordia* del Museo del Bigallo rappresentante il campanile terminato fino alla seconda camera nella veduta di Firenze e datato al 1342 crea un *terminus post quem* per l'esagono. I confronti permettono quindi non solo di confermare la paternità ad Andrea Pisano, ma anche di situarla in una fase cronologicamente posteriore alla porta del Battistero e anteriore all'affresco del Bigallo.

Anna Tüskés

Bibl. Vasari 1550, II, pp. 114, 117; Vasari 1568, I, pp. 399, 487, 489, II, p. 169; Cicognara 1813, II, pp. 161 sgg., III, pp. 308 sgg.; Passavant 1820; Schlegel 1822; Rumohr 1827, II, pp. 70 sgg.; Förster 1835, pp. 155-157; Burckhardt 1855, pp. 541-543, 572; Cavalcaselle, Crowe 1864-1866, pp. 11 sgg.; Semper 1869, pp. 29 sgg.; Nardini Despotti Mospignotti 1885; Pucci 1887, LXXXV, 87; Schmarsow 1887, pp. 137-153; Frey 1892, pp. 53, 87; Schlosser 1896, pp. 53-59, 67; Schmarsow 1897, pp. 14-28; Raymond 1897-1900, I, pp. 115 sgg.; Ruskin 1903, pp. 111 sgg.; Venturi 1905, pp. 438 sgg.; Ghisberti 1912, I, pp. 37, 43; Lányi 1933, p. 204; Paatz 1937, pp. 129-136; Weinberger 1937, pp. 58-59; Weise 1939; Paatz 1940-1954, III, pp. 483, 549; Toesca 1941, pp. 101-107; Valentiner 1947, pp. 168, 170; Toesca 1950, pp. 28-37; Toesca 1951, pp. 313-320; Becherucci 1965, pp. 236 sgg.; Becherucci, Brunetti 1969, I, pp. 233-237; Moskowitz 1981, p. 36; Buresi 1983; Moskowitz 1983, p. 58; Kreytenberg 1984, pp. 16-17, 56, 62, 65-67 (con bibl. completa pp. 156-163); Moskowitz 1986.

7

Arte romana (?)

Croce stazionale, fine del XIII - inizi del XIV secolo
Argento dorato, sbalzato, cesellato, inciso, supporto di legno, 129 × 93 × 3,5 cm

Un punzone inciso sul bordo inferiore del medaglione con Peccato originale raffigurante un albero di dattero: marchio dell'orafa romana Basilio Fafucci (attivo fra 1726 e 1740)
Roma, Museo della Basilica di San Giovanni in Laterano

La croce stazionale di San Giovanni in Laterano costituisce uno dei maggiori oggetti dell'oreficeria verosimilmente romana, e non solo, ma anche uno dei più dibattuti. Alcuni rari aspetti conferiscono a questa straordinaria opera un carattere di unicità: la denominazione di "costantiniana", che la renderebbe appartenente alla basilica del Salvatore eretta da Costantino nell'area attuale di San Giovanni (basilica esistita sino al rinnovamento borrominiano), la rara rappresentazione iconografica della *Genesi* e uno sostrato artistico che sembra attingere a differenti culture.

Essa è a croce latina con medaglione centrale su ognuna delle due facce e medaglioni più piccoli al centro di ogni braccio, con terminazioni a lunetta. Un nastro sbalzato con grandi foglie entro ritmici girali chiude lo spessore.

Le scene figurate, sbalzate sulla lamina dorata sia della superficie liscia sia negli spazi circolari, sono compartite entro un sottile bordo a nastro che ne scandisce le singole unità narrative, eppure con la suggestione di correre liberamente sullo spazio dorato.

Per quanto concerne l'identificazione dei soggetti effigiati essa non è sempre agevole, comunque più facile che tentare di addentrarsi nella ricerca di significati particolari che non siano il rimando alle Sacre Scritture. Qui di seguito saranno elencati gli episodi veterotestamentari secondo un criterio che procede dall'alto verso il basso e da sinistra a destra, rispetto al riguardante: lato con al centro la Crocifissione: *Sogno di Giuseppe*, *Sacrificio di Isacco*, *Isacco e Esaù*; *Lotta di Giacobbe con l'angelo*, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, *Crocifissione*, *Giuseppe nella cisterna*, *Giuseppe marcia verso i fratelli*, *Condanna divina di Caino*, *Uccisione di Abele*, *Offerte di Caino e Abele*; *Sogno di Giacobbe*, *Unzione della pietra di Betel*; lato con al centro il Peccato originale: *L'Eterno all'atto*

della Creazione, *Separazione della luce dalle tenebre*, *Creazione di Eva*, *Animazione di Adamo*, *Rimproveri ai colpevoli*, *Dio chiama Adamo ed Eva che si nascondono*, *Peccato originale*, *Lavoro dei progenitori*, *Cherubino con spada*; *Esaù torna dalla caccia*, *Isacco benedice Giacobbe presentato da Rebecca*, *Abramo e l'angelo*; *Dio ordina a Noè di costruire l'Arca*, *l'Arca di Noè*.

Spetta in qualche modo all'osservatore-fedele ricomporre la logica interna sequenziale dei temi che trascrivono tuttavia precisi capitoli della *Genesi*: dall'*incipit* della Creazione ai patriarchi, sino alle storie di Giuseppe. L'alveo iconografico esterno sembra cogliere un'ispirazione dal perduto ciclo leoniano di San Paolo fuori le Mura (Radeaglia 1980), restaurato da Pietro Cavallini, di cui restano le copie secentesche del Grimaldi (Waetzoldt 1964) o addirittura da San Pietro di cui potrebbe essere una sorta di trascrizione "mobile" del ciclo Vaticano nel suo ruolo di *speculum omnium ecclesiarum* (Kessler 1989).

A un esame ravvicinato del nostro manufatto ci si accorge di alcune piccole incongruenze nella fattura che fanno pensare a ricorrenti interventi di ripristino.

Due incisioni del Ciampini in *Vetera Monumenta* (1699) permettono di stabilire un primo punto fermo. La croce presentava una diversa disposizione delle placchette; tra gli spostamenti più significativi quello dei due medaglioni centrali scambiati e l'inversione di alcuni episodi legati a Giuseppe nella traversa.

Evidentemente anche dopo questa data vennero fatti altri rimaneggiamenti che potevano avere un senso "correttivo" nella mutevole risistemazione delle sequenze nell'ambito di oggetti che, entrando a pieno titolo nella liturgia o in speciali ricorrenze, quindi nell'uso e nel consumo, subivano frequenti lavori di riparazione. Rimaneggiamenti che non devono stupire, ma che allontanano ulteriormente la partitura iconografica dell'originaria disposizione.

È del Ciampini la testimonianza dell'uso delle croci stazionali in occasione della Quaresima quando, in una magniloquente processione, attraversavano le grandi basiliche precedute dal papa, ma *ab antiquo* anche nelle numerose descrizioni del *Liber Pontificalis*.

La Radeaglia ha identificato per prima, in un contributo del 1980, qualche anno dopo l'importante mostra sui "Tesori d'arte sacra" di Roma e del Lazio, la mano di uno di questi orafi restauratori e proprio nel punzone con dattero posto sul bordo inferiore del *Peccato originale*, marca dell'orefice Basilio Fafucci, attivo a Roma fra 1726 e 1740. Figura a cui si devono forse una serie di saldature mimetiche come per esempio nella placchetta del *Sogno di Giuseppe*, ma anche in quella della *Lotta di Giacobbe con l'angelo*. Tuttavia tardo secentesco risulta essere, invece, il nastro con motivi fogliacei che chiude lo spessore della croce.

Tornando all'analisi visiva dell'opera lateranense, la lavorazione a sbalzo e cesello rivela una mano piuttosto attenta all'effetto decorativo che infonde movimento di brezza alle vesti, toccate da un rapido pittoricismo che ora cattura corpi e gesti, ora diventa un preciso particolare architettonico o un calligrafico motivo vegetale, ora si trasforma in segni secchi che chiudono forme angolose e antiche o aprono campiture di luce subito chiaroscurate dalla plasticità franta di ali e dal fitto pannello. In tutto questo i volti non possiedono quasi tratti somatici se non un capo appena sbizzato, quasi apposto su un manichino.

Su quest'aura "arcaica", che manifesta una notevole complessità esecutiva, si è dipanata per anni la storiografia del

pezzo, a compensare obiettive lacune di fonti d'archivio per il Tesoro di San Giovanni – interessato da bruciamenti nel 1306 e nel 1361 – e da una lunga serie di incursioni, saccheggi, furti. Vicende che provano l'intera *Urbs*, dalle spoliazioni di Alarico sino alle pressioni napoleoniche e che contribuirono a fare di questo capolavoro un esempio isolato.

Dopo un'assegnazione al XII secolo di Cecchelli e Nicola, in una delle dense note del suo *Trecento* (1909) osserva giustamente elementi che la fanno risalire a un "lavoro romano" di fine Duecento, proprio per la iconografia con radici nei cicli romani delle grandi opere, aspetti accolti e ribaditi da Maria Andaloro nella scheda della mostra romana del 1975. La studiosa osserva ulteriori e puntuali elementi per la datazione trovandoli dalle pettinature alla moda e da particolari chitettonici propri del gotico francese, come garofani, colonne tortili, che a Roma compaiono nei baldacchini arnolfiani di san Paolo e santa Cecilia; l'ipotesi di datazione sposta la croce tra fine XIII e inizi del XIV secolo. Il dialogo con il ciclo veterotestamentario della Basilica di Santa Maria in Vescovio (Andaloro 1990) apre un'ulteriore e importante pista verso l'arte monumentale. In via, allo stato attuale degli studi, se l'iconografia e la datazione trovano una loro proposta verificata da confronti rimangono questioni ancora aperte relative all'aspetto stilistico in croci metalliche e d'oro e alla sagomatura.

In campo orafico il confronto più diretto, su ciò che è sopravvissuto, è con lo pseudo altare di Gregorio, il zanzano del Tesoro di Santa Maria in Campitelli, in particolare la coperta di Evangelario reimpiegata nella versione tardogotica con trafori, che riporta quel fascino caicizzante e ossuto del nostro oggetto.

La sagoma della croce non trova precedenti nello stesso del XII e XIII secolo – aspetto a suo tempo già evidenziato da Luisa Mortari – piuttosto in formule più recenti. Il manufatto lateranense va studiato dunque sotto molteplici profili. Resta per ora l'illazione, nell'ambito di concezione unitaria e coerente, di un maestro orafo, molte culture e spunti figurativi, quasi che il contenuto avesse avuto in animo di condensare qui tutta la più grande tradizione iconografica romana nelle sue più varie declinazioni.

Letizia

Bibl.: Ciampini 1699, pp. 38-49, tavv. X-XI; Barbantani Montault 1889, pp. 15-41; de Nicola 1909, pp. 1146 e n. 58; Cecchelli 1926, pp. 231-356; Toesca 1927, pp. 1146 e n. 58; Cecchelli 1951-1952, pp. 42-43 e p. 20; Bulgari 1958, n. 490; Garrison 1960-1962, pp. 20-21; Waetzoldt 1964, p. 57; Pace 1975, p. 226; *Tesori sacri* 1975, n. 142; von Wilckens 1976, p. 162; Mortari 1979, pp. 254-255; Radeaglia 1980, pp. 153-154; *Museo di San Giovanni in Laterano* 1986, pp. 119-120; Kessler 1989, pp. 119-146; Andaloro 1990, pp. 276; *Images of Salvation* 2002, n. 11.

8

Maestro di Cardona

Dio rimprovera Adamo ed Eva,
XII secolo

Affresco, 244,5 × 104,5 cm

Vic (Barcellona), Museo Episcopal de Vic, Sant Maria

Sescorts è un paesino nell'entroterra catalano, fra i comuni di Santa Maria de Corcó, nel distretto di Osona, il cui capoluogo è la cittadina di Vic.